

أثر المورسكيين النازحين من الأندلس في صناعة الحليّ الريفيّ بمنطقة «بني يني» في الفترة الحديثة

الرزقي شرقي

ملخص: تهدف هذه الدراسة إلى إبراز جانب مهمّ أغفل بخصوص الدور الريادي للمورسكيين في النقلة النوعية، التي شهدتها الحياة الثقافية والاقتصادية بالمغرب الأوسط (الجزائر)، كما كان يُسمى في فترة القرون الوسطى، قبل أن يصبح معروفاً باسم «إيالة الجزائر» في الفترة الحديثة؛ حيث كان للأندلسيين المهجرين قصراً في عقب سقوط غرناطة، آخر معقل للمسلمين بمنطقة شبه الجزيرة الإيبيرية، إسهاماً مُشرّفاً في مجال بعث الفنون التطبيقية، وترقية الحرف اليدوية، كشأن غرس أشجار التوت، وتربية «دودة القز» لإنتاج الحرير، وتطوير الملابس الفاخرة للجنسين، على حدّ سواء. ففي هذا النسق العام، تمكّن بعض هؤلاء من الاستقرار في عمق منطقة ريفية غير بعيدة عن الساحل، ألا وهي منطقة القبائل الصغرى شرق مدينة الجزائر، وتخصّصها بتقنية حرفية، حضرية، لم تشهد لها بقية مناطق القطر الجزائري مثيلاً من قبل، ولا من بعد. إنها حرفة صناعة الحليّ الفضّي، المموّه بالمينا الملون، التي صارت في أيامنا هذه من الحرف النادرة، المهددة بالزوال والانقراض.

Abstract: This study highlights one neglected aspect of the leading role the Moors (Moriscans) played in cultural and economic spheres in the “Middle Maghreb” (Algeria), as it was commonly known in the Middle Ages, and “Algiers Regency” as it came to be known in contemporary times. Those Andalusian immigrants, who were forced to leave after the fall of Granada (the last bastion for Muslims in the Iberian Peninsula), contributed immensely to reviving professional handicrafts and farming of mulberry and sericulture for the cultivation of silk with which to embroider valuable clothes for both men and women alike. Within this mainframe, some of those immigrants settled in a rural area, not very far from the coastline, in the region of the minor Kabylie (Tribes), to the east of Algiers. There, they distinguished the area for an urban artful craft, never known before in other parts of Algeria; namely, the colorfully enameled silver jewelry, a rare craft then and now. Today, this exceptional craft, along with similar others, is seriously threatened by extinction.

مقدمة

وهي في واقع الأمر ظاهرة فنية مثيرة للانتباه، وجديرة بالتأمل والدراسة من منطلقين أساسيين، أولهما: أنّ هذه التقنية الحرفية، تقنية حضرية عرفت في صناعات المدن، والحواضر الكبرى بدار الإسلام في غضون فترة القرون الوسطى على نطاق واسع، كصناعة طقم المائدة المتخذة من الخزف الرفيع ذي البريق المعدني، والبلاطات الخزفية من ذات البريق في المساكن الفخمة، والمعالم التذكارية، والأسلحة البيضاء المرصّعة بالأحجار الكريمة، والأحجار شبه الكريمة، وما إلى ذلك، كما هو موضح في موضعه لاحقاً بشيء من التفصيل. وبذلك، يمكن إثارة السؤال الآتي: ما سرّ انفراد منطقة «بني يني» المعزولة في قلب جبال القبائل الصغرى

تميّز حليّ «بني يني» في منطقة القبائل الصغرى بشمالي وسط الجزائر (اللوحة: ١) عن بقية الحليّ الريفيّ الجزائري، كالحليّ الشاوي في منطقة الأوراس بشرقى البلاد، والحليّ الميزابي في شمال وسط الصحراء، والحليّ النايّلي بمنطقة السهوب، والحليّ التارقي في أقصى الجنوب الجزائري بخاصية «المينا» الملون (اللوحة: ١)؛ بل وحتى الحليّ الحضري العريق الذي عرفته أبرز المدن التاريخية بالجزائر كالحليّ القسنطيني، بشرقى البلاد، وحليّ مدينة الجزائر العاصمة في الوسط، وحليّ مدينة تلمسان بأقصى الغرب على سبيل الذكر لا التخصيص والحصر.

وإذا كانت الدّراسات الحديثة التي اختصّت بالحليّ المغربي، ونظيره التّونسي المذكورين قد بيّنت بوضوح أنّ مصدر هذه التّقنية في هذين القطرين المجاورين للجزائر، هو الأندلس، وتؤكد من جانب آخر وصولها على أيدي حرفيّين يهود، هُجّروا من هناك عنوة في غضون «حرب الاسترداد» الذائعة الصّيت، فإنّ الأمر بمنطقة «بني يني» ليس بالضرورة كذلك، ويتطلّب إثارة الأسئلة الآتية: ما مصدر هذه التّقنية بمنطقة القبائل؟ هل هو من أبناء عرقهم الأمازيغ بتونس، أو المغرب الأقصى، أم الأندلس؟ وكيف تمّ ذلك على اعتبار أنّ الأمر يتعلق بتقنية فنية مستوردة، وليست مبتكرة محلياً في منطقة نائية جداً؟.

(١) لمحة عامة عن قبيلة «بني يني» ومراكز انتشار ورشات الحليّ بها:

قبيلة «بني يني» هي إحدى أثري قبائل اللّفيف القبلي المحليّ، المعروف تاريخياً باسم «الزّواوة»، أو «قواوة» في التعبير العامّي الجزائري، المشتهر بتمرّده الدائم عن دوائر الحكم المركزي بمدينة الجزائر طيلة فترة الحكم العثماني، أي الفترة الحديثة، ومرحلة الاحتلال الفرنسي الذي لم يتمكن من التسلّل إلى منطقتها، والتوغّل فيها، إلّا مع نهاية العقد الخامس من القرن التاسع عشر للميلاد، واستئثارها العيش في كنف حكم ذاتي بقلب القبائل الصّغرى، حيث كانت تقيم في منطقة جبّلية وعرة، فقيرة زراعياً في مقابل توفّر جبال تلك المنطقة الحصينة طبيعياً على بعض المعادن، كالفضّة، والحديد على وجه الخصوص، وهو ما أدى إلى انصراف أهلها منذ مرحلة تاريخية مبكّرة إلى تعدين المعادن بدل امتنان الزراعة، وتربية المواشي على نسق قرنائهم من أهل بقية قبائل الزّواوة. فقد مارسوا الحدادة العامّة؛ وصناعة الأسلحة النارية من مدافع، وبنادق، ومسدسات في الفترة العثمانية؛ إلى جانب صناعة الحليّ الفضّي المموّه بالمينا الملون، موضوع هذه الدّراسة (CARETTE 1848: 2 / 316).

ومهما كان من أمر، فإنّ هذه القبيلة العتيّدة، كانت مع نهاية فترة الحكم العثماني بالجزائر، وبداية مرحلة الاحتلال الفرنسي تقيم في ستّة مَجْمَعات سكنية منفصلة عن بعضها بعضاً، كلّ واحد منها بحجم مدينة صغيرة، وكان كلّ منها ينطوي على عدد معين من ورشات تصنيع المنتجات المذكورة أعلاه باستثناء تجمع عمراني واحد منها، كما يؤكّد



اللوحة ١: فتاة قبايلية تتزيّن بمختلف قطع حليّ «بني يني»، نقلاً عن: «بن فوغال وجماعتها».

بممارسة تقنية فنية، وليدة المراكز الحضرية المتطوّرة، التي لم تعرفها حواضر الجزائر نفسها آنذاك؟.

وثانيهما، أنّ تأمل الخريطة التاريخية لمنطقة الشّمال الإفريقيّ، يُلاحظ تكرار الظّاهرة بذات التّفاصيل في القطرين المجاورين للجزائر من الشّرق والغرب، حيث يُلاحظ صناعة حليّ مموّه هو الآخر بالمينا، مع اختلاف تفصيل طرازه الفنّي طبعاً على ما هو عليه طراز حليّ «بني يني»، وذلك في كلّ من مدينة مقنين جنوب مدينة سوسة بالسّاحل التّونسي، وجزيرة جربة ذات الأقلّيّة المذهبية الإباضية هناك؛ إلى جانب المنطقة الأمازيغية بالرّيف المغربي، الممتدّة تحديداً بين «تيزنيت» و«إرهزم»، وكذا منطقة السّوس بأقصى جنوبي المملكة المغربية إلى وقت قريب (9: CAMPS-FABRER 1990).



(ب): إبريما صدر من حلي «بني يني» ،
نقلا عن: «فريدة بن ونيش» .



(أ): زوج أساور من حلي «بني يني» ،
نقلا عن: «فريدة بن ونيش» .



(د): عصاية رأس من حلي «بني يني» ،
نقلا عن: «فريدة بن ونيش» .



(ج): عصاية رأس من حلي «بني يني» ،
نقلا عن: «فريدة بن ونيش» .



(و): إبريما منفرد من حلي «بني يني» ،
نقلا عن: «فريدة بن ونيش» .



(هـ): قلادة من حلي «بني يني» ،
نقلا عن: «فريدة بن ونيش» .

(اللوحة: ٢): جانب من أبرز مكونات حلي «بني يني» .

«بني يني» برمتها، وهو ما يعدل نحو ربع العدد المذكور وهو (١٣٠) ورشة قبل نحو ستين أو سبعين عاما.

إضافة إلى إشارته العابرة في موطن آخر إلى انتقال بعض حرفيي «بني يني» إلى قبيلة آيت يحيى بمنطقة القبائل الكبرى، وتأسيس ورشات جديدة لهم هناك من غير تعليل سبب ذلك الرحيل؛ إن كان اضطراريا، أم اختياريا. تلك الهجرة التي انتهت في نهاية المطاف بظاهرة تعميم صناعة الحليّ الفضيّ المموه بالمينا الملون في منطقة القبائل، الكبرى والصغرى، على حدّ سواء، لأول مرة في التاريخ، بعدما كانت حكرا على منطقة «بني يني»، تتوارثها الأجيال أباً عن جدّ، وتسلب بموجب ذلك صناعته إلى مدن المنطقة بعدما كانت محصورة من قبل في القرى، والمداشر الجبلية المعزولة فحسب (SADOUILLET 1952: 18-22; CAMPS- FABRER 1990: 15)، وتصبح خاصية فنية وحرفية تميّز حليّ منطقة القبائل برمتها عن سائر حليّ بقية المناطق الريفية، والحضرية في القطر الجزائري.

٢) خصائص «مينا» حليّ «بني يني» وتقنيات تصنيعه

«المينا» - بشكل مطلق - كما هو معلوم لدى المختصين، تقنية زخرفية عريقة، قوامها إضافة لدائن ملونة على السطوح المراد تمويهها بالمينا، تكون قد استخلصت سلفاً من مصادر طبيعية للأكاسيد المعدنية، وهيئت في شكل مساحيق ملونة، قبل أن تلي عملية تزجيجها عن طريق الحرق الجيد تحت درجة حرارة مرتفعة جداً (CAMPS- FABRER 1970: 96)؛ وهي بذلك تقنية عامّة ثبتت عملية استخدامها في مجالات فنية عديدة، كزخرفة الأواني الفخارية، والبلاطات الخزفية ذات البريق المعدني، وترصيع الأسلحة، وتزيين قطع الحليّ، وما إلى ذلك.

أمّا فيما يخصّ مميّزات «مينا» حليّ «بني يني»، فيمكن اختزالها بشكل عام في ثلاث نقاط أساسية، هي:

أ) الألوان المعتمدة في المينا: تميّز «مينا» حليّ «بني يني» باستخدام ثلاثة ألوان فقط، بصرف النظر عن تفاوت درجات تركيزها في اللون الواحد من لون فاتح إلى لون قاتم، والذي مرده في المقام الأول إلى خبرة الصانع في حدّ ذاتها، ومهارته الخاصة في تعاطيه مع النار، أثناء عملية الحرق، كما هو موضح في موضعه لاحقا بشيء من التفصيل؛ وهي

ذلك بوضوح التقرير العسكري الذي أعدّه النقيب «كارات» (CARETTE) في عقب المهمة العسكرية التي قادته إلى هناك في غضون أربعينيات القرن التاسع عشر ميلادي.

والذي جاء فيه بهذا الخصوص: أنّ الأهالي محتشدون في هذه المنطقة الجبلية المغلقة على ذاتها بكثافة سكانية تفوق بكثير كثافة نظرائهم، القاطنين في المناطق السهلية، وأنّ مجمعات «بني يني» الستة هي: بنو لحسن الذين يتوفرون على خمسين إلى ستين ورشة لصناعة الأسلحة والحليّ؛ وبنو الأربعاء الذين يحوزون من ثلاثين إلى أربعين ورشة لصناعة الأسلحة والحليّ؛ وتاوريرت^(١) ميمون المنطوية على اثنتي عشرة، أو ثلاث عشرة ورشة لصناعة الأسلحة والحليّ؛ وأقني أحمد التي لا يمارس أهلها التعدين، وإنما يمارسون دباغة الجلود من غير ذكر عدد ورشاتهم؛ وتاوريرت الحجاج ولديها نحو عشرين ورشة لصناعة الأسلحة والحليّ؛ وتيقزيرت^(٢) المفتقرة لهذا النوع من الورشات بشكل تام (CARETTE 1848: 2 / 317).

أي، وجود ما لا يقلّ عن مائة وثلاثين (١٣٠) ورشة في ذلك الحيز الضيق من القبائل الصغرى، بصرف النظر عن العدد الحقيقي لورشات الحليّ، التي عرضها صاحب التقرير الأنف الذكر، مدمجة مع ورشات تصنيع الأسلحة؛ ومن غير عدّ الورشات المماثلة التي كانت تنتشر في وقت متزامن معها لدى جيرانهم من بني واصيف، ولاسيما في عاصمتهم قلعة بني عباس الذائعة الصيت، وبني ربّاح المولعين بالحداثة العامة، وإعادة تصليح الخردوات المعدنية (CARETTE 1848: 2 / 315 - 319; CAMPS-FABRER 1990: 15).

إلاّ إن الشيء المؤكّد، هو تراجع عدد تلك الورشات مع نهاية القرن التاسع عشر ومستهلّ القرن العشرين، ومن ثم تقلّص منتوجها الحرفي بشكل لافت للنظر، كما يمكن أن يستنبط من نتائج التحقيق الميداني الذي أعدّه «أودال، بول» (EUDEL PAUL) في تلك الأثناء؛ إذ أسفر عن إحصاء (١٧) سبع عشرة ورشة لتصنيع الحليّ المموه بالمينا في بني الأربعاء، وسبع ورشات بتاوريرت ميمون، وثلاث ورشات فقط بعاصمة بني يني، أي بني لحسن، التي كانت تتقدم الترتيب من قبل، وثلاث ورشات بأقوني أحمد، وثلاث ورشات أخرى بتاوريرت الحجاج (15: CAMPS-FABRER 1990; EUDEL 1902)؛ بمجموع إجمالي لا يزيد عن (٣٣) ثلاث وثلاثين ورشة في

(BERBERE: 10 / 1503; CAMPS-FABRER 1990: 96 - 97).

وتتمّ خطوات إعدادها كالآتي: بعد الفراغ من تصميم قطعة الحليّ عن طريق الصّب في قالب، أو التقطيع من سبائك أكبر، أو تجميعها من سبائك أصغر من حجمها؛ يعمد الصّانع في بادئ الأمر إلى إعداد خيوط فضّية رفيعة جدّاً، ثمّ قتلها مثني، أو ثلاثة؛ ثمّ يجري تشكيل أشكال هندسية بها، أو أشكال نباتية، وهو الغالب في زخرفة حليّ «بني يني» على النّحو المبين في (اللوحة: ٣، ب، يمين أسفل)؛ بعد ذلك تؤخذ قطعة الحليّ وينظّف سطحها جيّداً من الأوساخ، ويُعاد تلحيم الأسلاك المعدنية المذكورة عليه بعناية فائقة (اللوحة: ٣، ب، مركز)، ثمّ تُغمس في الماء الساخن وحمض الكبريت مرّة، أو مرتّين، ثمّ في الماء والصابون قبل أن تُفرك مواضع التّلحيم بفرشاة معدنية، أو نحوها بشكل جيّد في سبيل تخليصها من قشور ورماد التّلحيم؛ بعد ذلك ينتقل الصّانع إلى تحضير خليط المينا في أواني صغيرة (اللوحة: ٣، أ)، إذ يعتمد إلى تحليل مسحوق الألوان المذكورة أعلاه بالماء العاديّ كلّاً على حدة، تحليلًا جيّداً، عن طريق التّحريك بملعقة صغيرة لمُدّة كافية من الزّمن؛ وحال الفراغ من ذلك يتركه في الهواء لبعض الوقت حتّى يتخثّر الخليط بعض الشّيء، ويتحوّل من صورته السّائلة إلى هيئة هلامية؛ عندها يشرع في ملء الفراغات الزّخرفيّة المشكلة آنفاً بالأسلاك الفضيّة بأداة معدنيّة مدبّبة، أعدت خصّيصاً لهذا الغرض على حسب الذّوق الفنّي الخاص بالصّانع (اللوحة: ٣، ب، يسار)؛ ثمّ يترك الحليّ لحاله في الهواء برهة من الوقت قبل إدخاله الفرن للحرق حتّى يحمرّ الحليّ بالكامل، كعملية أخيرة في سبيل صهر المينا وإحكام تلحيمة بالمعدن (بن ونيش، ١٩٧٦: ٦٧ - ٧٤؛ CAMPS-FABRER 1970: 97).

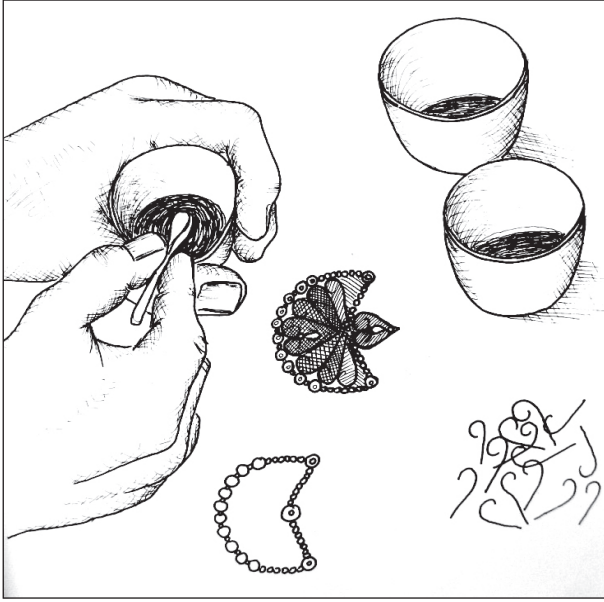
علماً أنّ ألوان المينا لا تأخذ شكلها الزّاهي النّهائي، إلّا بعد تبريد الحليّ عقب عملية الحرق، مثلها في ذلك مثل معدن الفضة المشكّل للحليّ في حدّ ذاته؛ وأنّ جودة المينا المتحصّل عليه، وسحر الألوان، وبريقها يخضع في المقام الأوّل لمهارة الصّانع ومدى خبرته الشخصيّة في التعامل مع النّار أثناء عملية الحرق، وليس مقادير الأخطا المعتمدة في تقدير كمّيّة المساحيق كما قد يتصوّر البعض (بن فوغال، ١٩٩٠: ٢٩).

الأزرق، والأخضر، والأصفر، لا غير (بن فوغال، ١٩٩٠: ٢٩؛ CATALOGUE DESCRIPTIF, 1900: 1).

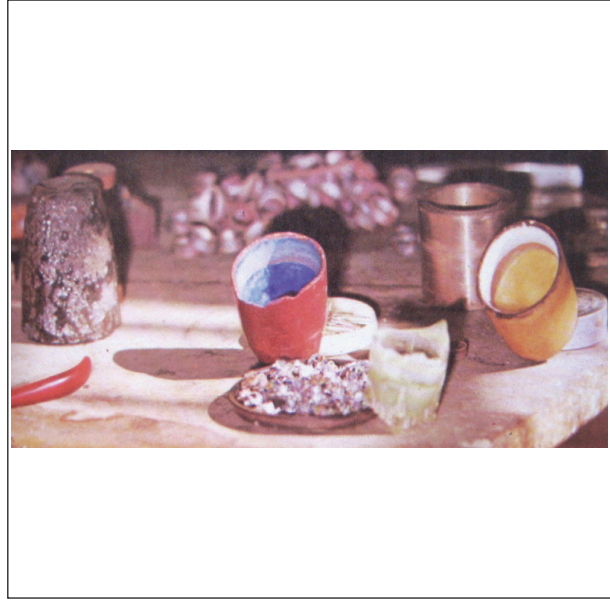
ب) التّكوين الطّبيعي «للمينا»: تميّز «مينا» حليّ «بني يني» بتركيبية أساسية، تتكرّر مع جميع الألوان المذكورة أعلاه، مرفقة بتركيبية ثانوية متغيرة بتغير اللّون المراد تشكيله. أمّا فيما يخصّ التركيبية الأولى فهي بشكل مبسّط التركيبية القاعدية لصناعة الزّجاج، والغرض منها منح «المينا» صلابته الشّديدة لمقاومة عوامل التّلف الطّبيعي، كالرطوبة، والحرارة المرتفعة، وكسبه لمعاناً برّاقاً لمحاكاة لمعان الأحجار الكريمة، والأحجار شبه الكريمة، المفنّقة لها أصلاً. قوامها الرّمّل الناعم، أي المغربل جيّداً، المخلوط بأوكسيد الرّصاص الأحمر، وجزيئات البوتاس، والصّودا، إذ تُدق هذه العناصر جيّداً، ثمّ تُخلط مع بعضها بعضاً (بن فوغال، ١٩٩٠: ٢٩).

وأمّا فيما يخصّ التركيبية الثّانوية، فقد أضيف للتركيبية الأولى أوكسيد الكروم لتشكيل اللّون الأخضر الغامق البرّاق؛ وأكسيد الكوبالت لتشكيل اللّون الأزرق اللامع؛ وبيوكسيد النّحاس لتشكيل اللّون الأخضر الفاتح المعتم؛ وكرومات الرّصاص لتشكيل اللّون الأصفر المعتم كذلك (بن ونيش، ١٩٧٦: ٦٧ - ٧٤؛ CATALOGUE DESCRIPTIF, 1900: 1).

ج) تقنيات التّصنيع: قبل الشّروع في سرد تفاصيل تصنيع مينا حليّ «بني يني»، وجب التّنبية إلى أنّ هيئة «المينا» في الأغراض المموهة هي على ضربين أساسيين، هما: «المينا الغائر» الذي تحفر له فراغات ملائمة على سطح الفضاء المراد تمويهه، ثمّ حشو تلك الفراغات بلدائن المينا الملوّنة؛ و«المينا البارز» الذي بدل ما يحفر السّطح على منوال النّوع السّابق، تضاف إليه أطر من السّبائك المعدنية، وتلحم إلى سطحه جيّداً، ثمّ حشوها بلدائن المينا على نسق سابقتها؛ إلّا أنّ التّقنية المحليّة المعتمدة في حليّ «بني يني»، تختلف اختلافاً جوهرياً عن التّقنيتين المذكورتين، فهي ليست بغائرة، كالنّوع الأوّل، ولا جدّ بارزة كالنّوع الثّاني، وإنّما تتميز ببروز طفيف على مستوى سطح الحليّ بسبب اعتماد صانعها على الأسلاك الفضيّة الرّفيعة المفتولة مثني، أو ثلاثة في هيئة جدائل رفيعة، بدل السّبائك المعدنية، سرّ تسميتها عن صواب من طرف الباحث «سيجي» (SUGIER.C) باسم تقنية «المينا الخيطي»، أو «المينا السّلكي» (ENCYCLOPEDIE).



(ب): تقنية تلحيم أطر "المينا" وكيفية وضعه على سطح الحلي
نقلا عن: "بن فوغال".



(أ): تحضير عجينة "المينا" الملون في حلي "بني يني"، قبل
طلائها على سطحه نقلا عن: "فريدة بن ونيش".



(ج): بلاطة خزفية مستوردة من المشرق تزيّن حنية محراب
جامع القيروان، تصوير: "الدارس".



(د): بلاطة خزفية مصنعة محلياً بتونس في تزيّن واجهة محراب
جامع القيروان دائماً تصوير: "الدارس".



(هـ): موضع البلاطات المموهة في أعلى حنية محراب جامع القيروان بتونس، تصوّر: "الدارس".

اللوحة ٣: خطوات تحضير "المينا" الملون في حلي "بني يني"، وتأصيله التاريخي.

(٣) الأصول التاريخية لمينا حلي «بني يني»

يُجمع الدارسون المختصون على أنّ «المينا» تقنية فنية حصرية، دخيلة عن العالم القروي، أو الريفي قبل أن يؤكّدوا من جانب آخر، ظاهرة تعميم انتشار صناعته في حواضر العالم الإسلامي بداية من القرن (٥٠٣هـ / ١١٠٩م) (MARÇAIS 1958: 15 – 16; GOLVIN 1980: 208) حيث كانت بداية دخوله منطقة الغرب الإسلامي أول مرة مع مجموعة البلاطات الخزفية ذات البريق المعدني، التي جلبها الأمير الأغلبي أبي إبراهيم أحمد في غضون الفترة الممتدة ما بين سنتي (٨٥٦ – ٨٦٣)م من مدينة بغداد العراقية (اللوحة: ٣، ج) في سبيل زخرفة رقبة قبب محراب جامع القيروان الذائع الصيت (اللوحة: ٣، هـ)؛ قبل أن تعمد إفريقية (تونس الحالية) نفسها إلى عملية تقليدها، وتصنيع بلاطات خزفية مماثلة، ولو بمهارة أقل إتقاناً من سابقتها، وبألوان فاتحة مقارنة بقتامة ألوان البلاطات المستوردة من العراق آنذاك (اللوحة: ٣، د) (JENKIS 1980: 335). وقد عُدّت تلك البلاطات خطوة تمهيدية في عملية إرساء دعائم تلك التقنية الفنية في وقت لاحق بالمنطقة مع مجيء الفاطميين إلى المغرب الإسلامي، واستقرار نظرائهم الأمويين بعدوة الأندلس في الضفة المقابلة من بحر المتوسط على وجه التحديد (GOLVIN 1980: 208).

إلا إن تركيز اهتمام خلفاء الدولة الشيعية الفاطمية طيلة فترة إقامتهم بالمغرب الإسلامي (٢٩٦-٣٦١هـ / ٩٠٩-٩٧٢م) على الزحف نحو المشرق الإسلامي، وتأكيد انتقالهم الفعلي إلى مدينة القاهرة بمصر في غضون حكم خليفتهم الرابع المعز لدين الله سنة ٣٥٨هـ، سمح بتغلغل وازدهار تقنية «المينا» الملون في الصناعات اليدوية الأندلسية دون منطقة المغرب الإسلامي، وتحتّم على هذا الأخير إعادة استيرادها مرة ثانية من بلاد الأندلس في غضون مرحلة انتهاء حكم المشاركة بالمغرب، المتزامن مع رحيل الفاطميين إلى مصر، وفتح المجال أمام أسر محلية أمازيغية، بدءاً بالزيريين نواب الفاطميين على إفريقية (تونس الحالية)، وأبناء عموماتهم الحمّادين المناهضين لهم بالمغرب الأوسط (الجزائر)، الذين عرفت معهم تقنية «المينا» الملون انتعاشة قوية في القلعة وبجاية، ولاسيما في ميدان الصناعات الخزفية على وجه التحديد (GOLVIN 1980: 204; JENKIS 1980: 340)، والمرابطون بالمغرب الأقصى، ثمّ الموحدون من بعدهم،

الذين حكموا المغرب والأندلس ضمن وحدة سياسية وإدارية واحدة برزت فيها منذ البداية السيطرة العسكرية والإدارية للمغاربة، فيما رجع التفوق العلمي والثقافي للأندلس، حيث بدا المغرب الإسلامي في تلك الأثناء مُستهلكاً لكل ما ينتجه الأندلس من صنائع وفنون من غير أدنى تحفظ (شرقي ٢٠١٤: ٢٤٤)، وذلك إمّا بجلبها من هناك منتجات جاهزة، مثل ما هو الحال عليه مع الأغراض المنقولة كالأثاث الخشبي، والتحف الفنية، والحلي، ونحوها (الحلل الموشية ١٩٧٩: ١٤٤)، أو باستدعاء الفعلة من الأندلس للقيام بها في بلاد المغرب كما هو الشأن مع تشييد المنشآت المعمارية الفنية الكبرى، كبناء السدود، ومدّ الجسور، أو إنجاز العمائر الفخمة كالقصور الملكية، وتصميم المنتزهات، والمعالم التذكارية كمدارس التعليم، والمساجد الجامعة، ونحوها على مدار قرون طويلة (الحلل الموشية ١٩٧٩: ١٤٤؛ ابن خلدون ٢٠٠٠: ٧ / ١٩٠).

تلك الظاهرة التي بقيت -في واقع الأمر- مستمرة حتى بعد سقوط الدولة الموحدية، وتوزّع إرثها السياسي على أربع أسر محلية (الحفصيون في تونس، والزيريون في الجزائر، وأبناء عمومهم المرينيين في المغرب الأقصى، وبنو الأحمر في غرناطة، آخر معقل للمسلمين بالأندلس)، قبل أن تتدلع حرب «الاسترداد»، التي حملت الكثير من الحرفيين والصناع بما فيهم الصّاعة، وصناع «المينا» طبعاً على الهرب من بطش المسيحيين، واللجوء إلى حواضر المغرب الإسلامي، ولاسيما منها المدن الساحلية، أو القريبة من الساحل على وجه الخصوص، حيث تمكنوا بفضل خبرتهم الطويلة من إعطاء دفعة قوية للصّان والحرف اليدوية المختلفة هناك، كمدينة بجاية، والجزائر، وتلمسان بالمغرب الأوسط (الجزائر) على سبيل الذكر لا التخصيص والحصر، خصوصاً وأنّ شهرة عمالتهم بالانضباط والإتقان، جعلها مطلوبة كثيراً، ومفضلة عما سواها، طيلة الفترة الممتدة ما بين القرنين (١١-١٧هـ / ١٣-١٧م) (مذكرات خير الدين بربروس ٢٠١٠: ١٠٥؛ CONZALEZ 1994: 177 – 178, 186 - 187).

(٤) دور المورسكيين في إيصال تقنية «المينا» إلى قمم جبال القبائل الصغرى

بلغت صناعة الحلبي الموشح بالمينا الملون في الغرب الإسلامي قمة تطوّرها وازدهارها لدى بني الأحمر، أو بني نصر في غرناطة، ولعلّ من أشهر تحفه الفنية التي حفظتها

الممثلة في مجموعة البرونز الموشَّح بالذهب والمينا الملون، المحفوظة اليوم بمعهد «دون خوان» (DON JUAN) في مدريد، إذ أسفرت أوجه المقارنة بينهما على تشابه كبير بين المجموعتين (MARÇAIS 1958: 16 - 17). ما يدل بوضوح على انتساب المجموعتين إلى ثقافة فنية واحدة انتشرت في المغرب والأندلس بعد سقوط غرناطة، رغم تردّي العلاقات السياسية بين الطرفين، ونشوب النزاعات المسلّحة بين العدوتين آنذاك.

وإذا كان بالإمكان في ضوء ما سبق، إيعاز ظاهرة تصنيع الحليّ المموه بالمينا في منطقة «بني يني» إلى الأندلسيين النازحين من العدو في اتجاه السواحل الجزائرية في غضون القرن السابع عشر للميلاد، فإنّ نقطة الاختلاف التي تبقى قائمة بين الباحثين، هي طريقة، الوصول، والقائم بعمليتها.

إذ يرى «جورج، مارسى» (MARÇAIS 1958: 16 - 17)، وفريدة بن ونيش (بن ونيش، ١٩٧٦: ٥٥)، أنّ هذه التقنية قد دخلت إلى مدينة بجاية أوّلاً في وقت سابق، ضمن ما وصل إليها من تأثيرات فنية أندلسية على مرّ قرون عديدة، قبل تلاشي تلك الصناعة من هناك شيئاً فشيئاً، وانحصارها في نهاية الأمر لدى «بني يني». مُستدلّين في ذلك على كون التقنية، تقنية حضرية، وليست ريفية، وأنّ الأندلسيين قد كانت لهم علاقة وثيقة بحاضرة القبائل الكبرى مدينة بجاية، على خلاف المناطق الجبلية المعزولة في قلب القبائل الصغرى، مكان استمرار صناعة الحليّ المموه بالمينا الملون في منطقة «بني يني» منذ ذلك الحين حتّى الفترة المعاصرة في اعتقادهما الخاص (MARÇAIS 1958: 16 - 17).

إلاّ إنّ هذا الرّأي مبني في مجمله على فرضيات في أمسّ الحاجة إلى تأكيد، فقد ثبت بشكل واضح أنّ هذه التقنية قد بلغت جبال الرّيف المغربي من الأندلس مباشرة من غير أنّ تمرّ بحواضر المغرب الأقصى، كسبتة الساحلية، أو فاس الدّاخلية؛ كما بلغت منطقة السّوس في أقصى الجنوب أيضاً بشكل مباشر من غير أن تعرّج على حواضر الجنوب كمراكش مثلاً؛ أضف إلى ذلك أنّ حركة توسّع صناعة الحليّ المموه في المينا الملون بمنطقة القبائل، قد كانت في الاتجاه المعاكس، كما مرّ من قبل، حيث تمّ الأمر عن طريق انتقال بعض حرفيّ «بني يني» من منطقة القبائل الصغرى إلى منطقة القبائل الكبرى في نهاية القرن التاسع عشر، ومستهلّ القرن العشرين

الأفدّار حتّى اليوم، سيف آخر ملوك بني نصر، المشهور باسم «البوعبدل»، أو أبي عبد الله الصّغير، الذي وقع منه في موقعة «لوتشانة» (LUCENA)، التي دارت رحاها بينه وبين المسيحيين في العام ١٤٨٣م، إذ اغتنمه منه هؤلاء، وهو اليوم محفوظ في متحف الجيش في العاصمة الإسبانية «مدريد»، ويتميّز بمقبضه الموشَّح بالمينا الملون في غاية الأناقة والجمال الأخاذ، حتّى قيل إنّ سيف فريد في نوعه، ولا يضاهيه شيء في جماله وأناقته (MARÇAIS 1958: 16).

إلاّ إنّ تردّي الأوضاع السياسية والأمنية هناك على النّحو المفصّل في موضعه من مصادر حرب الاسترداد، التي أفضت في نهاية المطاف إلى سقوط غرناطة في يد المسيحيين في العام ١٤٩٢م كما هو معلوم، وما تبعها من جرائم مُقترفة من طرف محاكم التفتيش في حقّ الرعايا المسلمين العزل، التي كانت تخيّرهم بين الرّدة على الإسلام والانضواء تحت لواء المسيحية، أو النّفي القصري إلى العدو الجنوبية من المتوسط، سرعان ما انعكست آثاره على الحياة الفنّية والحرفية بالأندلس والمغرب الإسلامي على حدّ سواء، فنّلة الحرفيين التي فضّلت المحافظة على مكاسبها الاجتماعية والاقتصادية هناك بالأندلس في مقابل تخليها عن الإسلام ولو ظاهرياً على الأقلّ مع الإبقاء على ممارسة شعائره سرّاً، أوجدوا فنّاً مسيحياً جديداً، متأثراً بالفنّ الإسلامي السّابق إلى النّخاع، عُرف لدى مؤرّخي الفنّ لاحقاً بالفنّ «المدجّن» (MEDEJARE)، وذلك بداية من القرن السادس عشر للميلاد (MARÇAIS 1958: 16).

فيما أوجد نظراؤهم في وقت متزامن من الثّلة التي فرّت إلى مدن وأرياف العدو الجنوبيّة من منطقة الحوض الغربي من البحر المتوسط، مراكز حرفية، وحرف جديدة، لم يكن لبلدان المغرب الإسلامي عهد بها من قبل، شأن صناعة الحليّ المموه بالمينا الملون الذي لاحت بوادره المبكرة في المناطق المذكورة آنفاً، مع وصول الصّاغة الأندلسيين اللاجئين إلى هناك، حيث تحجّرت تقنيته هناك من غير تطوّر، في إطار ما يُعرف فنّياً بظاهرة «التراكم الثقافي»، أي التّوقف عن التطوّر الفنّي في ما قابل الاستمرارية في الحياة حتى الفترة المعاصرة، كما أكّدت ذلك المقارنة التي أجراها «هينري تيرّاس» (TERRASSE. H) بين صناعة الحليّ المموه بمنطقة السّوس في أقصى جنوبي المغرب الأقصى، والمجموعة التّاريخية التي وصلت من الحليّ المدجّن،

(٢٠) المنصرم، ليس إلا.

بعضهم إلى السواحل الحمادية، كجاية، ودلس التي كانت من إنشائهم أصلاً بسواحل القبائل الصغرى، ومدينة الجزائر بعد دخول المرابطين إلى هناك، وكذا مع الموحدون كبنو غانية الذين اتخذوا من بجاية عاصمة لإمارتهم بالمغرب الأوسط.

ومن ثم يمكن القول بأن الشيء المؤكد هو وصول التقنية من الأندلس بشكل مباشر، بصرف النظر عن الأصول العرقية للآتين بها، إن كانوا من العرب، أو الأمازيغ، أو طبقة المولدين؛ وبصرف النظر عن دياناتهم إن كانت إسلامية، أو يهودية، أو مسيحية.

خاتمة

وأخيراً، يمكن الإشارة إلى تراجع هذه الصناعة، تراجعاً كبيراً إلى درجة أنها أصبحت تعدّ من الصناعات المهددة بالزوال والانقراض على المدى المتوسط، مما يتطلب وضع خطة استعجالية لحمايتها؛ ناهيك عن التغيرات العميقة الملحقة بها في الفترة المعاصرة، كاختفاء مساحيق التلوين المصنعة بدل المساحيق الطبيعية التي كانت تُحضّر يدوياً في ورشة الحرفي، أو بيته الخاص، واستبدال فرن الحرق التقليدي بأفران عصرية، ما انعكس بشكل واضح على هيئة منتجات تلك الصناعة؛ كما يمكن لمس ذلك بوضوح عند مقارنة المجموعات التاريخية المحفوظة بالمتاحف الوطنية (اللوحة ٢، أ-هـ) بنظيراتها المعاصرة في محلات الصاغة (اللوحة ٢، و)، الذين عادت ورشاتهم تتركز اليوم بالحواضر، دون الأرياف كما كانت عليه في ما مضى.

أضف إلى ذلك أن الاطمئنان إلى خلجات الحداثيات حول الدور الحضاري الذي كانت تتمتع به مدينة بجاية منذ تاريخ تأسيسها على يد الناصر بن علناس الحمادي في عام (٤٦٠هـ / ١٠٦٧م)، وعلاقتها الوطيدة بعدوة الأندلس، وكذا استقرار جالية معتبرة من الأندلسيين بها على مرّ قرون عدّة غير كاف تماماً، فقد كانت فاس مثلاً مركزاً جهوياً للفن المغربي الأندلسي الرائق، إلا أنها لم تشهد صناعة الحلي المموه بالمينا على الإطلاق، وما أكثر الأمثلة في هذا الباب.

وعليه، يمكن القول بأن هذه التقنية قد وصلت من الأندلس إلى «بني بني» من غير واسطة، مثل ما وصلت في وقت متقارب إلى المناطق الأمازيغية المعزولة بدورها في جبال الريف، وإقليم السوس بالمغرب الأقصى، وجزيرة جربة وساحل القارة الإفريقية المقابل لها بشرق تونس؛ أمّا بخصوص ديانة هؤلاء، التي حاولت الباحثة الفرنسية «هنريات كومبس فابري»، والباحث الإسباني «فالييري كون زلاس»، التأكيد على أنهم أندلسيون يهود بدعوى أن هذه الحرفة من اختصاصهم، واحتكارهم لها بالمنطقة (CONZALEZ 1994: 177; AUDEL 293 - 285; CAMPS-FABRER 1982: 35; 1902)، فهي في تقدير الدارس إشكالية وهمية من حيث الطرح، غايتها محاولة توجيه النقاش العلمي في اتجاه معين، ولا تحتاج إلى وقفة أكثر ممّا تستحق.

ويكفي التذكير في هذا المقام بحركة الأسر الأمازيغية المغاربية التي رحلت إلى الأندلس في فترات سابقة، وتمكّنت من تكوين إمارات هناك في عصر «ملوك الطوائف»، ثم لجوء

د. الرزقي شرقي: قسم الآثار - جامعة تلمسان - الجزائر.

الهوامش:

- (١) «تاوريرت» كلمة أمازيغية، تعني «الهضبة».
- (٢) يمكن تعليل سبب افتقار تيفزيرت لمثل هذا النوع من الورشات لطبيعة موقعها، الذي جاء في سفح الجبل على شاطئ البحر مباشرة، شمال شرقي مدينة «تيزي وزو» اليوم؛ وهي بذلك تقع في منطقة مكشوفة أمام خطر الأعداء، المباغت لها من الواجهة البحرية، وليس من جهة أخرى، ومن ثم فهي تصلح لانفتاح أهل المنطقة على الساحل للتواصل الظرفي مع العالم الخارجي، وتأمين حاجاتهم اليومية من البحر، لاسيما وأنهم يتطلعون للظفر بالاستقلال الذاتي عن دوائر الحكم المركزي، كما سلفت الإشارة من قبل في المتن، أفضل من اتخاذها قطباً حافياً قاراً غير مؤمن بالمرّة.
- (٣) حول هذا الموضوع يمكن مراجعة: ابن حمّاد، (أبو عبد الله محمد بن عليّ الصنهاجي)، أخبار ملوك بني عبيد وسيرتهم، تحقيق وتعليق جلول أحمد البدوي، نشر المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤م؛ النوبري (أحمد بن عبد الوهاب)، نهاية الإرب في فنون الأدب: الدولة الفاطمية ببلاد المغرب (٢٩٦ - ٣٦١هـ / ٩٠٩ - ٩٧٢م)، تحقيق مصطفى أبو ضيف أحمد، نشر مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٨م؛ القاضي النعمان (أبو حنيفة)، افتتاح الدعوة، تحقيق فرحات الدشراوي، نشر الشركة التونسية للتوزيع بتونس بالاشتراك مع ديوان المطبوعات الجامعية في الجزائر، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م.

المراجع: أولاً: المراجع العربية

الطبعة الأولى.
(مؤلف أندلسي مجهول من أهل القرن الثامن عشر)، ١٩٧٩، كتاب الحلل
الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، تحقيق سهيل زكار، وعبد القادر
زمامة، دار الرشاد الحديثة، الدار البيضاء بالمغرب الأقصى، الطبعة
الأولى.

بن فوغال وجماعتها ١٩٩٠، الحلي الجزائري، تعريب مرازقة (ع)،
ومحساس (ح)، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.

بن ونيش، فريدة، ١٩٧٦، المجوهرات والحلي الجزائري، سلسلة الفن
والثقافة، رقم (١١)، نشر وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر.

شرقي، الرزقي، ٢٠١٤، الآثار الإسلامية بتلمسان (بحوث ودراسات
أثرية)، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر.

ابن خلدون، عبد الرحمن، ٢٠٠٠، تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان
المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن
الأكبر، تعليق الحواشي وفهرسة خليل شحاتة، مراجعة سهيل زكار، نشر
دار الفكر، بيروت، الجزء ٠٧.

ابن حماد، محمد بن علي الصنهاجي، ١٩٨٤، أخبار ملوك بني عبيد
وسيرتهم، تحقيق وتعليق جلول أحمد البدوي، نشر المؤسسة الوطنية
للكتاب، الجزائر.

بربروس، خير الدين، ٢٠١٠، مذكرات خير الدين بربروس، ترجمة
محمد دراج، شركة الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى.

التويري، أحمد بن عبد الوهاب، ١٩٨٨، نهاية الإرب في فنون الأدب؛
الدولة الفاطمية ببلاد المغرب (٢٩٦ - ٣٦١ هـ / ٩٠٩ - ٩٧٢ م)، تحقيق
مصطفى أبو ضيف أحمد، نشر مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء،

ثانياً: المراجع غير العربية

CAMPS-FABRER (H) 1990, **Bijoux berbères d'Algérie**,
Edisud, Aix - en - Provence.

CARETTE (E) 1848, **Exploration scientifique de
l'Algérie pendant les années 1840 - 1841 - 1842**, Série
science historique et géographique, Imprimerie nationale,
Paris, , Tome 02, (**Etude sur la Kabylie proprement
dite**).

**Catalogue descriptif et illustré des principaux
ouvrages d'or et d'argent de fabrication algérienne**,
1900 publiée par ordre de M. LA FERRIERE, Gouverneur
général d'Algérie, Alger.

CONZALEZ (V) 1994, **Emaux d'Al-andalous et du
Maghreb**, Edisud, Aix-en-Provence.

EUDEL (P) 1902, **Orfèvrerie Algérienne et Tunisienne**,
Editeur LOROUX (E), Paris.

CAMPS-FABRER (H) 1970, «Problèmes posés par
l'origine de l'Orfèvrerie émaillée en Afrique du nord»,
Revue du monde musulman et de la méditerranée, Vol

08, pp 95 - 110.

GOLVIN (L) 1980, «Les céramiques émaillées de période
Hammâdides; Qal'â des Benu Hammâd (Algérie)», **La
céramique médiévale en Méditerranée occidentale (X
- XV^{ème} siècle**, Colloque international de la recherche
scientifique, N° 584, Valbonne 11 - 14 septembre 1978,
éditions Du CNRS, Paris, 1980, pp 203 - 217.

MARÇAIS (G) 1958, «**Les bijoux musulmans de
l'Afrique du Nord**», Série Conférences - Visites
du musée Stéphane Gsell (1956 - 1957), Imprimerie
officielle, Alger, pp 3 - 21.

SADOUILLET (A), «Bijoutiers et bijoux Kabyles
d'aujourd'hui», **Algeria et l'Afrique Du nord**, Nouvelle
série, N° 28, (Juillet - Octobre) 1952, pp 18 - 22.

CAMPS-FABRER (H), «B77. Bijoux», **Encyclopédie
Berbère**, Edisud, Aix-en-Provence, Fascicule 10, pp
1502 - 1503.